唐韩休墓壁画《乐舞图》研究

程旭 王霞

唐韩休墓壁画《乐舞图》自二〇〇五年发现到发掘出土以来，因其画面干净、图像清晰、内容独特、保存状况良好，颇受学术界关注。

一 韩休墓及《乐舞图》的基本情况

唐韩休墓位于陕西省西安市长安区大兆街办郭辛庄村南一百米处。该地在杜陵东南二公里的小陆原上，是唐代重要的墓葬区之一。二〇一四年三月，陕西省考古研究院与陕西历史博物馆、长安区文物局联合组成郭辛庄考古队，对其进行抢救性发掘。发掘显示，韩休墓为长斜坡墓道单室砖室墓，壁画绘于甬道和墓室，墓室南壁绘《朱雀图》，北壁西侧绘《玄武图》、东侧绘《山水图》，西壁为《树下高仕图》，东壁为《乐舞图》，墓顶为《日月星象图》，甬道绘《抬箱图》及仕女。

《乐舞图》位于墓室东壁，宽三百九十六厘米，高二百三十三厘米，以墨线勾勒，藤黄涂色为主，辅以朱红、翠绿等色，由男女舞者、男女乐队、说唱或指挥四部分十六人组成。其中左边站一男一女伎一孩童，男伎头戴幞头，穿黄色圆领袍服，腰束革带，左手拿一条状物，腋下夹一孩童，右手扬起，该人物应是乐队的指挥，男童仅存轮廓，女伎形象损毁，应是说唱伎。其后四位女伎坐于雕花方毯之上，持杆男人左后侧之女伎上半身残损，坐于方毯之上，双手作弹箜篌状；其身后左侧仕女头梳倭堕髻，着低胸襦衫，双手抚笙作吹奏状；其右侧女伎头梳丫髻着圆领袍服，双手持拍板；再右边女伎头梳倭堕髻，着低胸长裙，一手弹琴，一手残。第二部分为男女舞伎，分站于雕花圆毯上，女伎头梳倭堕髻，身穿坦胸长袖襦裙，披植物花纹帔帛做旋转状；男伎头戴黄巾包裹的幞头，身穿圆领长袖袍衫，腰束革带，右脚抬起，做舞蹈状。第三部分七人均为胡人，服饰与中间男伎同，其中六人正坐于方毯之上，左边第一男伎长发、八字胡，左手扬起、右手食指伸直，单腿跪地似作《胡腾舞》之腾挪状，因其腿部被方毯遮盖，故与小孩一样为初始构图时的人物，应该属于涂抹对象；其后男伎头戴黄幞头，八字胡，双手演奏箜篌；方毯中间第一人，黄巾包裹幞头，八字胡，跪坐于方毯之上，双手持排萧；



唐韩休墓壁画《乐舞图》

方毯中间第二人，黄巾包裹幞头，络腮胡须，双手弹奏琵琶；后排前方站立之人，黄巾包裹幞头，络腮胡须，拱手，正前方放一琴，下半身被方毯遮盖，故与小孩一样为初始构图时的人物，也应该属于涂抹对象；后排第二人，跪坐于方毯之上，双手持筚篥吹奏；后排第三人，侧身跪立，幞头扎黄抹额饰宝冠，双手持钹。整个乐舞场景置于室外，植物以竹子、香蕉树、柳树、柏树等树木为主，辅以小草、石块，气氛和谐热烈，是目前已发现的唐墓壁画《乐舞图》中难得的精品。

二 关于《乐舞图》的画面修改及场景布局问题

韩休墓壁画《乐舞图》中有三处被覆盖的痕迹，即儿童与少年、箜篌前侧跪坐的胡人和南侧乐队后方站立者，经过仔细辨认和红外检测，应为《乐舞图》初始构图时绘制，后因画面布局的调整应涂抹而未果。三处所做的修改并不意味着绘画技巧方面错画的原因，而是因为与起稿者思路相悖所造成的。有的学者就认为，《乐舞图》原始布局应为《宴乐图》或《宴饮图》，在绘制一部分后又修改为《乐舞图》，其理由是小孩在壁画中出现均与宴饮有关，如陕西历史博物馆馆藏的《宴饮图》等。笔者认为，这种大范围的改动，在已发现的墓葬壁画中很少见到，就场景来说，虽然《宴饮图》和《乐舞图》内容均为热烈、喜庆类主题，但二者所表现的意境却差别较大，甚至可以说有『雅』『俗』之别，如陕西历史博物馆馆藏的《宴饮图》中人物的『吃相』『坐相』及周围『乞丐』『杂耍』等形象，在历朝历代绝难登大雅之堂，尤其像韩休这类文人高官，生前死后追求『高雅』恐非个案；就《乐舞图》画面来说，这种改动虽然对主题影响不大，甚至南侧胡人乐队部分未完全覆盖的两个胡人是否修改也无关

紧要，但这三个人物的存在，却破坏了《乐舞图》的整体布局和画面的美感；而儿童与少年的修改，所表达的思想绝非简单。从图像的叠压关系看，应该是儿童先画，少年后画，也就是说在重新构图时，画师(画工)果断地将儿童改变成了少年。之所以会有如此大的改变，是否说明这个少年图像的出现是有指向性的，亦即是暗指处于少年时期且具有绘画才能的韩滉，因为此时韩滉已十六七岁，据文献记载『幼有美名』①，天资聪明，『能图田家风俗、人物、水牛，曲尽其妙』②，作为子女对父亲墓室的设计布局应有一定的话语权。若是，则说明韩滉参与了《乐舞图》的构思或绘制。其目的是通过这样的改动，既引起世人的关注，又遵循了墓葬壁画传统规制中不留名姓的方式，却以图像的方式留下了自己的影像。也许这样的歌舞升平的画面，正是小小年纪的画家和已故的父亲共同拥有过的美好时光的直接描绘。另外，画面的修改，有可能反映了两个事实，即此画由多个或至少两个以上的画师(画工)完成；说明此画没有粉本，是画师(画工)临时创作并不断修改而成。

有的学者认为，此幅《乐舞图》在构图上不是一幅，应是两幅，是汉人女子乐队与胡人男子乐队的一场竞技；有的学者认为，此幅《乐舞图》的场景应是夜晚，因为唐人好夜宴，参照证据如《韩熙载夜宴图》。笔者与大多数学者意见相同，认为此幅《乐舞图》与苏思勖墓《乐舞图》一样，是一幅完整的以胡汉交融乐曲为主要内容的《乐舞图》，其背景应是一处地处北方的私家园林。



唐韩休墓壁画《乐舞图》局部之一、二、三

三 关于《乐舞图》表现的形式

韩休墓《乐舞图》最引人注目和最有争议是舞蹈的形式和名称，因其特点是异域风情浓烈，与盛唐时期『女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。火凤声沈多咽绝，春莺啭罢长萧索。胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊』③等胡风胡化风气相对应，故大多数学者们的视线集中在具有异域元素的胡乐胡舞方面，有的认为是软舞，有的认为是健舞，有的认为是《绿腰》或《凉州》，有的认为是《胡旋》，还有学者认为是佛曲。

据资料显示，唐代乐舞昌盛，胡乐胡舞更是风靡朝野，虽然名称和乐曲很多，但从形式上可分为软舞和健舞。

软舞在唐代本是汉族的舞蹈，广泛流行于宫廷贵族、士大夫家宴及民间堂会之中，节奏舒缓，优美柔婉，风格与健舞相反。随着胡风胡化的盛行，软舞也吸收了部分西域元素，据《教坊记》和《乐府杂录》记载，其流行名目主要有：《绿腰》《凉州》《春莺啭》《菩萨蛮》等。

《绿腰》又名《六幺》，属唐代歌舞大曲。形式为女子独舞，节奏先慢后快，舞姿轻盈飘逸，以舞长袖为其特色。唐代李群玉《长沙九日登东楼观舞》诗中描写：『南国有佳人，轻盈绿腰舞。华筵九秋暮，飞袂拂云雨。翩如兰苕翠，婉如游龙举。越艳罢前溪，吴姬停白纻。慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。』④《绿腰》乐舞流传极广，如白居易《杨柳枝》诗就有『六幺水调家家唱』⑤之句。

敦煌220窟胡旋舞局部之一



敦煌220窟胡旋舞局部之二

《凉州》又名《梁州》，是唐代甘肃武威一带的民间舞蹈，颇具少数民族风韵，唐代张籍的《旧宫人》诗云：『歌舞梁州女，归时白发生，全家没蕃地，无处问乡程。』⑥可见唐代宫中有凉州的歌舞伎人，可能是她们将《凉州》乐舞带入中原。『春风南内百花时，道唱梁州急遍吹，揭手便拈金碗舞，上皇惊笑悖拏儿。』⑦这是唐代诗人张祜的《悖拏儿舞》，从诗词中可见《凉州》是持碗、盅之类的舞蹈，但《凉州》是否一定执碗而舞，尚未见到其它记载。

《春莺啭》据《教坊记》载：『春莺啭，(唐)高宗晓声律，晨坐闻莺声，命乐工白明达写之，遂有此曲。』⑧白明达是唐代著名龟兹音乐家，因而此曲可能有一定龟兹音乐风格；据朝鲜李朝成宗二十四年编撰的《进馔仪轨》记载：『春莺啭……设单席，舞妓一个，立于席上，进退旋转，不离席上而舞。』⑨另外从张祜的《春莺啭》诗『内人已唱春莺啭，花下傞傞软舞来』⑩可以看出，此舞婆娑柔曼，多彩多姿。

《菩萨蛮》是流行于唐代滇越地区的民族歌舞，据《杜阳杂编》卷下记载，唐宣宗大中年间，女蛮国派遣使者进贡女伎，她们身披璎珞，头上戴金冠，梳高髻，宛如菩萨，加之其国人笃信佛教，装扮似菩萨，故称『菩萨蛮』，故教坊因此制成《菩萨蛮曲》，晚唐时，逐渐发展成对舞形式，由多名女伎表演。

从上述文献记载的软舞舞曲及表现形式来看，均与韩休墓《乐舞图》中的舞蹈有一定的差距，如《绿腰》的形式为女子独舞，《凉州》舞蹈者持碗、盅

之类道具，《春莺啭》『设单席，舞妓一个』，《菩萨蛮》『身披璎珞，头上戴金冠，梳高髻，宛如菩萨』等，因此笔者认为韩休墓《乐舞图》中的舞蹈是软舞的可能性不大。

『健舞』与『软舞』相反，其舞蹈动作风格健朗、豪爽。唐代著名的『健舞』主要有《剑器》《柘枝》《胡旋》《胡腾》等。

《剑器》是唐宋时期的汉族舞蹈，因执剑器而舞，故名。原为男性舞蹈，经长期流传，逐渐演变成为一种缓慢、典雅的女性舞蹈。据史料记载，唐玄宗开元年间的公孙大娘，就是《剑器》舞蹈中的大家，杜甫诗云：『昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。一如羿射九日落，矫如群帝骖龙翔。来如雷霆收震怒，罢如江海凝清光。』⑪因其执剑而舞，显然与韩休墓《乐舞图》无关。



黄釉扁壶上的胡腾舞

胡腾舞石刻

《柘枝》是从西域康国传入中原的一种舞蹈，原为女子独舞，后发展成双人舞，表演时头戴用珍珠镶嵌的花帽，身穿罗莎绣花衣裙，以带束腰，足穿锦靴。伴奏以鼓为主，舞者在鼓声中出场。舞姿变化丰富，有时刚健明快，有时婀娜柔美；舞袖时而低垂，时而扬起，快速复杂的舞步，使舞者佩戴的金铃发出清脆的响声。唐朝诗人描写《柘枝》舞的诗很多，例如章孝标的诗句：『柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。』⑫是描写开场时的鼓声及女伎穿戴；刘禹锡的诗句：『翘袖中繁鼓』⑬『鼓催残拍腰身软，汗透罗衣雨点花』⑭是描写各种舞袖动作和结束时下腰的舞姿。《柘枝》在广泛流传中，出现了专门表演此舞的柘枝伎，可见演《柘枝舞》必须具有某些特殊的技巧和才能。《乐府杂录》曰：『羽调有柘枝曲，商调有《屈柘枝》。此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，转有声，其来也，于二莲花中藏，花坼而后见。对舞相占，实舞中雅妙者也。』⑮

唐墓壁画中未见明确的《柘枝》形象，西安唐代兴福寺残碑侧有二童脚踏莲花、相对起舞的线刻人物形象，可能与唐《屈柘枝》舞有关。将文献记载和韩休墓《乐舞图》比照，除舞姿婀娜柔美有些类同外，相同点太少，因此判定其与《柘枝舞》无关。

《胡旋舞》应是唐代最著名的健舞，原为中亚一带的民间歌舞，北周时期由康国经龟兹传入中原地区。据《新唐书》记载：『《胡旋舞》，本出康居，以旋转便捷为巧，时又尚之。』⑯又据《新唐书·西域传》记载，除康国外，米国、史国等西域诸国都曾向唐朝进贡过『胡旋女』。《胡旋舞》的特点是快速连续的多圈旋转，《唐书·礼乐志》记载：『胡旋舞，舞者立球上，旋转如风，俗谓之胡旋。』⑰伴奏以鼓为主。胡旋舞的特点



苏思勖墓壁画《乐舞图》局部之一

是女伎在鼓乐声中两足尖交叉，手握彩带，急速旋转起舞。白居易在《胡旋女》诗中对此做了详细的描述：『胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右转不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟……天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。』⑱

唐墓壁画中未有明确的『胡旋女』形象，但敦煌二二〇窟唐代壁画伎乐天，在一定程度上反映了唐代《胡旋舞》的风姿。

将文献记载和敦煌二二〇窟唐代壁画伎乐天与韩休墓壁画《乐舞图》相比较，明显差别很大，故韩休墓壁画《乐舞图》应与《胡旋舞》关系不大。

《胡腾舞》是从西域石国经凉州传入中原地区的一种男性歌舞。舞者多是『肌肤如玉鼻如锥』⑲的石国胡人，一般头带尖顶帽，身穿窄袖『胡服』，腰束革带，足穿锦靴，舞蹈以跳跃和急促多变的腾踏舞步为主。《胡腾舞》唐诗中亦多有描述，如李端《胡腾儿》、刘言诗《王中丞宅夜观胡腾舞》等；其图像如一九七〇年出土于河南省安阳县北齐墓葬中的『胡腾舞黄釉扁壶』、陕西历史博物馆馆藏的苏思勖墓《乐舞图》和宁夏盐池出土的『胡腾舞石刻』等。

从上述资料来看，《胡腾舞》均为

胡人形象的男子独舞，而韩休墓壁画《乐舞图》中舞蹈却为男女共舞，男子虽是胡人，但女伎明显为汉人，由此推断其与《胡腾舞》也无关系。

综上所述，笔者认为韩休墓壁画《乐舞图》的舞蹈形式与唐代的软舞、健舞均有明显的差异，但其浓烈的胡乐胡舞元素却表明他们之间有着紧密的联系。

如若再将韩休墓壁画《乐舞图》与苏思勖墓壁画《乐舞图》比较，我们会有惊人的发现，即二者除男女伎的服饰、男女二人对舞略不同外，其余相同之处颇多。

首先是人数，韩休墓壁画《乐舞图》共有人物十六个，如排除掉被覆盖和未完全覆盖的小孩、两个胡人，人数应为十三人；苏思勖墓壁画《乐舞图》共有人物十二个，比韩休墓少一人。两幅《乐舞图》的区别在于一为男女双人舞，一为男子独舞。

其次是乐队的构成，二者均由五名乐人和一名说唱或指挥组成，区别在于韩休墓壁画《乐舞图》北部为女乐，南部为男乐，苏思勖墓《乐舞图》壁画均为男乐。

第三是乐器，韩休墓壁画《乐舞图》中乐器有琴、拍板、笙、钹、排箫、箜篌、琵琶、筚篥；苏思勖墓壁画《乐舞图》中乐器有琴、拍板、笙、钹、排箫、横笛、箜篌、琵琶、筚篥。二者使用的乐器基本相同，唯一区别在于韩休墓使用两个箜篌，苏思勖墓使用一个箜篌，多一横笛。周伟洲先生曾对苏思勖墓壁画《乐舞图》中的乐队进行过研究，认为其演奏的乐曲应是风靡盛唐的『胡部新声』[20]，既然韩休墓壁画《乐舞图》与苏思勖墓壁画《乐舞图》中的乐队几无差别，那么韩休墓壁画《乐舞图》中乐队演奏的乐曲也应是『胡部新声』。

第四是舞毯，韩休墓两边乐队使用的是方毯，中间舞者使用是圆毯，苏思勖墓全部使用方毯。唐代雕花带絮的方、圆毯多来自西域，纵观唐墓壁画和敦煌壁画，凡出现方、圆毯的地方大多与『胡』有关，尤其《胡腾舞》《胡旋舞》几无例外。

通过比较和推想，我们先前得出的韩休墓壁画《乐舞图》似乎与《胡腾舞》《胡旋舞》无关的结论已经不再成立。但若就此得出韩休墓壁画《乐舞图》男女二人对舞《胡腾舞》，似乎与《胡腾舞》本为男性独舞的基本形式有所冲突，所以韩休墓壁画《乐舞图》是《胡腾舞》的可能性值得质疑。

那么《胡旋舞》的可能性又如何呢？

记得敦煌莫高窟一一二窟、二二〇窟壁画『阿弥陀经变』中，佛居于中央，正下方为正在表演的伎乐和舞女，佛和乐舞均处于整个画面的中轴线上，佛居高临下，好像是乐舞的主要观赏者，其他众菩萨等皆在侧旁观看。在这个极乐世界中，乐舞成为一种视觉上的核心，为宁静祥和的佛国带来欢乐。『在某种意义上，唐代墓室壁画中的乐舞图像之于象征卧榻的棺床上的墓主人，阿弥陀净土中的乐舞图像之于高高在上的佛，具有类似的空间关系，两者所营造的极乐世界均是现实世界的投影。』[21]也就是说，唐墓壁画中的《乐舞图》所营造的极乐世界与阿弥陀净土在某种意义上具有相同的效果，即不管是棺床上的墓主人，还是《乐舞图》中墓主人，他们与

佛一样，享受着乐舞为宁静祥和的极乐世界带来的欢乐；敦煌一二二窟、二二〇窟乐舞图专家们认为女伎所跳的舞蹈为『胡旋舞』，另据董锡玖先生研究指出，初唐第三四一窟、盛唐第二一五窟、中唐第一九七窟等同类图像，即为传自中亚的『胡旋舞』，可见在敦煌石窟中为宁静祥和的佛国带来欢乐的舞蹈以『胡旋舞』为主，那么与之具有相同意义的韩休墓、李宪墓《乐舞图》之舞蹈也极有可能是『胡旋舞』。



苏思勖墓壁画《乐舞图》局部之二

我们都知道，唐代胡风胡化盛行，胡乐胡舞风靡朝野，至玄宗朝时更甚。唐玄宗在喜爱羯鼓，为杨贵妃作《霓裳羽衣》的同时，还对由西凉、龟兹、疏勒、高昌等少数民族音乐，在吸收了汉族音乐因素、突破了原有歌曲、舞曲、解曲的简单形式，而形成的大曲『胡部新声』大加推崇，『天宝十三载，始诏道调法曲，与胡部新声合作。』㉒从此，西域大曲中的《胡旋》《胡腾》等所谓『胡部新声』在社会上风靡一时。『胡舞从魏晋时东入长安后逐渐改变其本来面目，渐失胡气，向中国传统方向改变，尤其在安史之乱后，这种倾向更为明显。』㉓结合苏思勖墓壁画《乐舞图》乐队中无『鼓』类乐器，我们可以推想，开元时期的胡乐胡舞已发生了很大的变化，作为胡乐胡舞的著名舞蹈《胡旋》《胡腾》也『渐失胡气』并融入传统文化元素，也就是说其原有的传统形式亦在改变之中。

事实上，在唐之前，来自西域的乐舞称谓比较笼统，更没有《胡旋舞》《胡腾舞》《柘枝舞》之分，均以『胡舞』称之。如南朝范晔《后汉书·五行志一》记载：『(东汉)灵帝好胡服、胡帐、胡床、

胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。』㉔《北齐书》云：『心不许也，收既轻疾，好声乐，善胡舞。』㉕《北史》亦云：『帝于后园使珽弹琵琶，和士开胡舞，各赏物百段。』㉖至唐代，唐人根据男性身体健壮、刚武有力，擅长表演以『腾』为特征的舞蹈，故名『胡腾舞』；由于女子身体柔软、敏捷轻灵，擅长表演以『旋』为特征的舞蹈，故名『胡旋舞』。对此，张庆捷先生也给予了肯定：『胡旋舞与胡旋舞的一字之差，除表明两种舞的表演形式不同外，的确寓含了一种舞以男性为主，另一种以女性为主的性别差异。』㉗也就是说《胡旋舞》《胡腾舞》《柘枝舞》从本质上没有多大的区别，仅因为舞者的性别差异才有了不同的名称。若如此，要对韩休墓、李宪墓男女共舞确定名称则比较困难，因为男女二人共舞一无史料记载，二无榜题，李宪墓《乐舞图》㉘虽然也出现了男女二人共舞的场景，但同样无法定名。好在白居易的《胡旋女》为我们提供了旁证，『天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。中有太真外禄山，二人最道能胡旋。』㉙由诗中我们可以得出，开元时期朝野最红的两个人安禄山和杨玉环，最好《胡旋舞》，因此唐朝上下人人学圜转。既然安禄山和杨玉环『最道能胡璇』，说明此时的胡旋舞不仅是女子的专利，而且男子也加入进来。而恰恰此

苏思勖墓壁画《乐舞图》局部之三

时唐玄宗的尚书右丞韩休去世了，深受世俗影响的韩休子孙们为其绘制由安禄山、杨玉环而流行的《男女双人胡旋舞》似乎就顺理成章。

也许有人会质疑韩休墓壁画《乐舞图》对舞的男女二人服饰与文献记载《胡旋舞》的服饰差别太大，是有道理的，但细想『胡舞』的『汉化』程度；作为儿臣的安禄山和贵妃的杨玉环二人在跳《胡旋舞》时会不会穿西域民族服饰；再想想墓室本就营造的肃穆场景及韩休的道、儒学背景及其后人在设计墓室场景时慎重、精心的态度，所有的质疑就会释然。

综上所述，笔者认为韩休墓壁画《乐舞图》实际就是华化后的『胡舞』，若一定要为其定名，为『男女双人胡旋舞』似乎可以成立，但终究有些牵强，论据不足；若将其定名为改良后的《胡旋舞》或华化了的《胡旋舞》，则与唐朝开天时期的社会实际相符。

结语

韩休墓壁画是二〇一四年陕西考古发掘最重要的发现，也是博物馆与考古研究院联合发掘的一次创新模式；东壁《乐舞图》无论是否是盛唐时期著名的《胡旋舞》，或者是华化后的『胡舞』，均已展现了丝路中西文化交流、互鉴和融合的生动场景，为研究盛唐文明提供了珍贵的图像资料。

注释：

①后晋·刘昫等《旧唐书·列传第七九》，北京：中华书局，二〇一〇年六月版，第三六〇六页。

②唐·朱景玄撰《唐朝名画录》，收录《中国书画全书》(一)，上海书画出版社，一九九三年十月版，第一六六页。

③《全唐诗》卷四一九，元稹《和李校书新题乐府十二首·法曲》，北京：中华书局，第四六一七页。

④《全唐诗》卷五六八—三四，李群玉《长沙九日登东楼观舞》。

⑤《全唐诗》卷四五四—七八，白居易《杨柳枝词八首》。

⑥《全唐诗》卷三八四—一〇九，张籍《旧宫人》。

⑦《全唐诗》卷五一一—八七，张祜《悖拏儿舞》。

⑧唐·崔令钦撰《教坊记》，上海古籍出版社《唐五代笔记小说大观》，二〇〇〇年版。

⑨〔朝鲜〕李朝成宗二十四年编撰《进馔仪轨》。

⑩《全唐诗》卷五一一—七二，张祜《春莺啭》。

⑪《全唐诗》卷二二二—一一，杜甫《观公孙大娘弟子舞剑器行》。

⑫《全唐诗》卷五〇六—三九，章孝标《柘枝》。

⑬《全唐诗》卷三五四—三三，刘禹锡《观柘枝舞二首》。

⑭《全唐诗》卷三六〇—四一，刘禹锡《和乐天柘枝》。

⑮《乐府诗集》卷五六，《舞曲歌辞五·柘枝词》。

⑯《新唐书》卷三九，《志第二十五》，北京：中华书局，二〇一一年三月重印版，第九二一页

⑰《新唐书》卷二一，《礼乐志十一》，北京：中华书局，二〇一一年三月重印版，第四七〇页。

⑱《全唐诗》卷六二六，白居易《胡旋女》。

⑲《全唐诗》卷二八四—二九，李端《胡腾儿》。

⑳周伟洲《西安地区部分出土文物中所的唐代乐舞形象》，载《文物》一九七八年四期，第七四—八〇页。

㉑李星明《唐代墓室壁画研究》，西安：陕西人民美术出版社，二〇〇四年九月版，第一七〇页。

㉒《乐府诗集》卷九六，《新乐府辞七·法曲》。

㉓贾嫚《唐代长安乐舞研究》，北京：中国社会科学出版社，二〇一四年五月版，第二七三页。

㉔范晔撰《后汉书志第十三·五行志一》，北京：中华书局，一九七九年版，第三二七二页。

㉕李百药撰《北齐书》第二册卷三七，北京：中华书局，一九七二年版，第四五九页。

㉖《李延寿传》，《北史》卷四七，北京：中华书局，一九七四年版，第一七三九页。

㉗张庆捷《北朝隋唐粟特的『胡腾舞』》，载荣新江、华澜、张志清主编《粟特人在中国——历史、考古、语言的新探索，北京：中华书局，二〇〇五年版，第三九二页。

㉘陕西考古研究院编《唐李宪墓发掘报告》，北京：科学出版社，二〇〇五年版，第一五二—一五四页

㉙《全唐诗》卷六二六，白居易《胡旋女》，第四六九二页。

（本文作者程旭系陕西历史博物馆副馆长；王霞系西北政法大学副教授）

（责编 杨公拓）